Historia de la literatura argentina

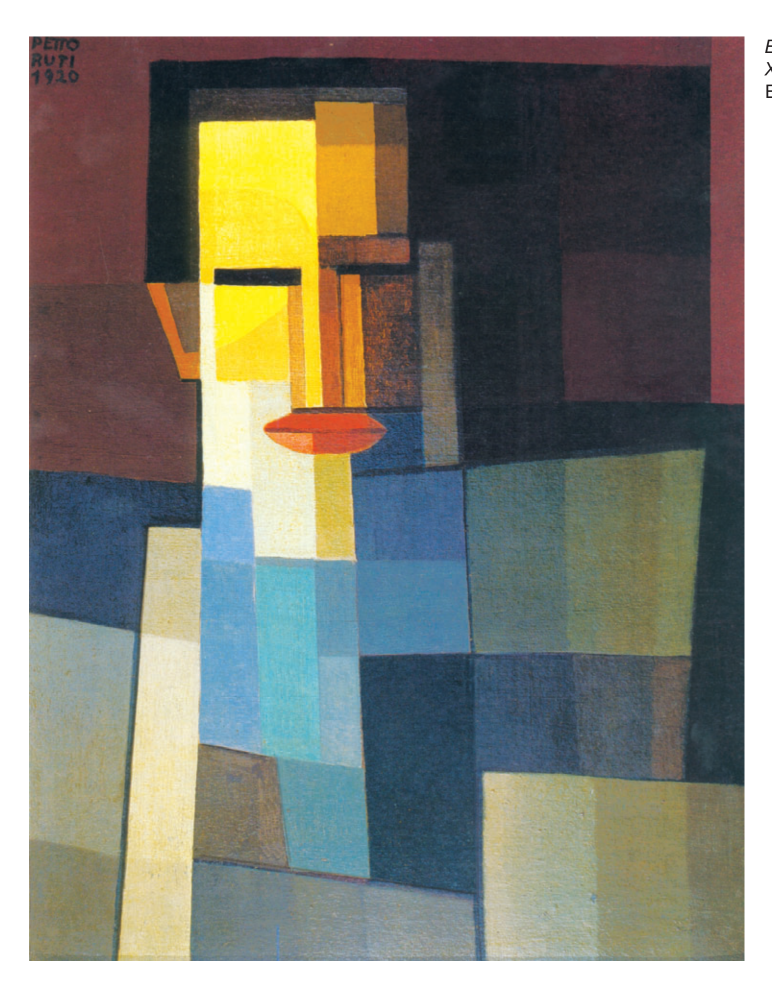
38 La literatura de las vanguardias III

Jorge Luis Borges
Xul Solar
Leopoldo Marechal



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



El pintor argentino Xul Solar (1920) de Emilio Pettoruti

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Detalle de *Pareja* (1923), pintura de Xul Solar

La literatura de las vanguardias III

"Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma"

En 1970 Borges (Buenos Aires, 1899-1986) dicta en inglés a su colaborador y traductor, Norman Thomas di Giovanni, una autobiografía que sería publicada en la revista *The New Yorker.* Allí habla de su vida, pero es nada más que una excusa para reflexionar sobre su escritura, nacida como una prolongación de sus lecturas. Ser literato –ciego y vidente– fue para Borges un destino familiar ineludible que cumplió con rigurosa parsimonia: "Desde mi niñez, cuando le sobrevino la ceguera [a mi padre], se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado [a él] (...) Se esperaba que yo fuera escritor. Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes. Había compuesto en un inglés muy malo una especie de manual de mitología griega.". En pocas líneas y con la espontaneidad del que recuerda la infancia, Borges devela cuáles fueron sus rumbos de escritor: las primeras lecturas realizadas en la biblioteca de su padre. *Huckleberry Finn*, la *Enciclopedia Británica*, *El Quijote*, los folletines de Eduardo Gutiérrez, *Las mil y una noches* y *Martín Fierro*, los dos últimos leídos a escondidas en la azotea de su casa, ya que su madre consideraba que el primero contenía "obscenidades" y el segundo sólo era "indicado para matones y colegiales". El gusto por la poesía le llegó a través de los autores ingleses preferidos de su progenitor: Keats, Shelley, Fitzgerald. En 1914, debido a que la pérdida de visión de su padre preanunciaba una temprana ceguera, la familia Borges apresuró un viaje a Europa cuya estancia duraría siete años. En Ginebra concurrió a una escuela suiza, donde aprendió latín, francés con bastante dificultad y alemán por propia decisión, alentado "por la belleza del idioma" y por el protagonista de la novela *El remendón remendado* de Carlyle. Durante su estadía en Suiza, conoció la filosofía de Schopenhauer –en la que encontró el enigma del universo– y descubrió la poesía de Walt Whitman, dos figuras centrales de lo que sería su escritura poética. Terminados el bachillerato y la guerra, los Borges decidieron volver a la Argentina, pero antes hicieron un viaje por Mallorca, Sevilla y Madrid. Ese año en España, el joven escritor comenzó a relacionarse con revistas como *Grecia* (donde le publicaron su primer poema) y *Ultra* –ambas de la vanguardia española– y poetas como Cansinos Asséns y Ramón Gómez de la Serna. El regreso a Buenos Aires en 1921 significó el "redescubrimiento" de la ciudad que lo había visto nacer –pero que él casi no conocía– y la incorporación a los grupos literarios locales. De esta experiencia, se gestaron sus tres primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, en los que se puede reconocer la impronta ultraísta aunque también sus diferencias. Participó en la creación de las revistas *Prisma* y *Proa*, plataformas de lanzamiento del mantinfierrismo. Macedonio, Norah Lange, Xul Solar, Victoria y Silvina Ocampo, González Lanuza, Mastronardi, entre otros, serán interlocutores y amigos de toda la vida; y *Nosotros*, *La Prensa*, *Inicial*, *El Hogar*, *Crítica,* los medios en los que desplegó su labor periodística, que compartía con un cargo de bibliotecario que le permitía sobrevivir. Fue una vez más el contacto con los libros lo que propició la lectura indispensable para escribir esa retahíla de títulos que componen su obra vasta de poemas, cuentos y ensayos que perduran por siempre para mantener al escritor "ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma".



Jorge Luis Borges junto a su madre, Leonor Acevedo


Jorge Luis Borges

Apuntes sobre el arte de hacer poesía

"... me han sucedido muchas cosas, como a todos los hombres. He encontrado placer en muchas cosas: nadar, escribir, contemplar un amanecer o un atardecer, estar enamorado. Pero el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía.", confiesa Borges en una de la seis conferencias sobre el género poético, pronunciadas en la Universidad de Harvard (1967-1968). Durante sus primeros diez años en el mundo de las letras, Borges se ve a sí mismo ante todo como poeta; sólo a partir de 1930 se desarrollará como narrador y ensayista. Los poemas de este período inicial responden a la estética ultraísta, que tuvo un manifiesto en 1919, publicado en *Grecia. Revista de la literatura* en Sevilla y firmado por Isaac del Vando-Villar, en el que se expresaba: "Los Ultraístas estamos situados en la Vanguardia del Porvenir.". Se declaraban "eminentemente revolucionarios" contra el pasado de Valle Inclán, Azorín y Ricardo León. El segundo manifiesto, en el que participó Borges junto a Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar, convocaba a cualquier expresión artística con tal de que propusiera algo novedoso, por eso eran "ultra", estaban más allá de todos los "ismos" posibles: "Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.". Borges importó el Ultraísmo al Río de la Plata y también las enseñanzas de uno de sus queridos maestros, Rafael Cansinos Asséns, y de Guillermo de Torre. Pero pronto sintió la necesidad de encontrar un perfil personal: empieza entonces a abandonar los postulados ultraístas de las metáforas llamativas, imágenes sorprendentes, la sucesión de frases y oraciones autónomas en un poema, la mediación intelectual. Por el contrario, tiende a captar ahora emotivamente el ámbito de un patio y su "encrucijada de estrellas", las calles del barrio, la ausencia de la amada, la tarde silenciosa, en un tono entre reflexivo y melancólico. La poesía de Evaristo Carriego –como señala Beatriz Sarlo– le enseñó "el medio tono, la oralidad, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana". Mediante la vanguardia pero también según los ecos de la tradición romántico-simbolista, Borges empieza a entender la poesía, más que como un género, como una experiencia que requiere de un lenguaje diferente del cotidiano en el que el poeta es un iniciado. A lo largo de su existencia de lector y de escritor ("Me considero esencialmente un lector. Como saben ustedes, me he atrevido a escribir; pero creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito"), construye un *arte poética* en la que conflu-


Jorge Luis Borges en una plaza de Buenos Aires

yen distintas fuentes de la tradición literaria pero que se basa fundamentalmente en la formulación de una relación empática del poeta con el lenguaje. Para explicarse, recurre siempre a los ejemplos, mayormente provenientes de la literatura inglesa. En los siguientes versos, cuyo autor es Robert Frost, Borges dice que este ha intentado algo muy atrevido:

Los bosque son hermosos, oscuros y
[profundos,
pero tengo promesas que cumplir
y millas por hacer antes de dormir,
y millas por hacer antes de dormir.

Se repite al final –explica– el mismo verso palabra por palabra pero el sentido del último es diferente. La primera vez que se dice "y millas por hacer antes de dormir" se hace referencia a algo meramente físico: las millas implican un espacio a recorrer. El verso final, en cambio, ya no hace referencia solo al espacio sino también al tiempo; "dormir" puede significar "descansar" y, por extensión, "morir". "Si el poeta hubiera dicho lo mismo con más palabras, habría sido mucho menos efectivo. Porque a mi entender" –agrega Borges– "lo sugerido es mucho más efectivo que lo explícito.". La poesía es, para él, pura insinuación y no razonamiento. Los razonamientos "no convencen a nadie" porque, al hacer evidente la estrategia argumentativa, facilitan la confrontación; en cambio, por su capacidad de sugerencia, la poesía sí es convincente y es aceptada, en la medida en que el lector completa el significado a partir de lo insinuado. El centro del discurso poético y su poder de sugerencia Borges pareció encontrarlo en un primer momento en la metáfora, que es la posibilidad de convertir una cosa en otra mediante la lengua. Más adelante, explicó que "el ambiente de una palabra, eso que nos hace sentir" es lo que define su condición poética. "Crepúsculo" y "penumbra" son dos palabras sinónimas para el diccionario pero para la imaginación, no. "'Desearía ser la noche para mirar tu sueño con mil ojos.' Aquí, evidentemente, percibimos la ternura del amante; sentimos que su deseo es ver al amante desde muchos puntos a la vez." De este otro ejemplo: "Las estrellas miran hacia abajo", Borges señala que, según el pensamiento lógico, la metáfora es la misma que en la frase anterior: las estrellas son ojos. "Pero el efecto en nuestra imaginación es muy distinto. 'Las estrellas miran hacia abajo' no nos sugiere ternura; más bien nos hace pensar en generaciones y generaciones de hombres que se fatigan infinitamente mientras las estrellas miran hacia abajo con una especie de sublime indiferencia." Por otra parte, insiste Borges, hay versos que son hermosos pero no tienen sentido o lo tienen pero no para la razón sino para la imaginación y otros que también causan placer por la sintaxis, la cadencia del verso, la música de las palabras, pero todo esto puede perderse en la traducción de un idioma a otro. Hacia el final de su vida, conjeturará que en el otro mundo posiblemente sigamos hablando de poesía: "Y no habremos averiguado nada, lo cual está bien". Y termina: "Cuando yo era joven tenía teorías poéticas. Creía, por Lugones, que la metáfora es un elemento esencial del verso. Creí alguna vez que la rima lo fuera, luego traté de excluir la rima. Pero ahora creo que la poesía es una especie de acto mágico. No sé si puede definirse".

Trilogía de Buenos Aires

Escrito entre 1921 y 1922 y publicado en 1923, *Fervor de Buenos Aires* inaugura la obra literaria de Jorge Luis Borges. El autor lo evoca en su autobiografía como un libro producido con un espíritu juvenil, inspirado en el asombro ante una ciudad a la vez extraña y familiar e influido estéticamente por la nueva poesía española de los comienzos del siglo XX, la que conoció bien de cerca: "...después de vivir en tantas ciudades europeas –después de tantos recuerdos de Ginebra, Zurich, Nimes, Córdoba y Lisboa–", [descubrí] "que el lugar donde nací se había transformado en una ciudad muy grande y muy extensa, casi infinita, poblada de edificios con azotea, que se extendía por el oeste hacia lo que los geógrafos y los literatos llaman la pampa. (...) Podía ver Buenos Aires con entusiasmo y con una mirada diferente porque me había alejado de ella largo tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero, dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto. La ciudad –no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional– me inspiró los poemas de *Fervor de Buenos Aires*.". La primera edición de trescientos ejemplares, que estuvo a cargo de la revista *Nosotros,* constaba de sesenta y cuatro páginas sin numerar y sin índice y con un grabado en la portada de Norah Borges, su hermana. Según cuenta el escritor, jamás pensó en una distribución comercial, sino que estaba decidido a regalar los ejemplares. Con este propósito llevó una cantidad considerable a la redacción de *Nosotros* y pidió a Alfredo Bianchi que colocara un libro en cada bolsillo de los sobretodos –que colgaban de un perchero– de las numerosas personas que diariamente pasaban por el lugar. Así lo hizo Bianchi y, un año después, al regreso de un nuevo viaje a Ginebra, Borges se entera de que algunos de los dueños de los abrigos habían leído los poemas, se interesaron por ellos y, además, escribieron comentarios en medios importantes, generándole así una modesta reputación de escritor. También llevó libros a sus conocidos españoles, Gómez de la Serna y Alfonso Reyes, quienes escribieron palabras elogiosas en la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset y en *España*. *Fervor de Buenos Aires* es un canto a distintos rincones de la ciudad: algunos públicos como la Recoleta, la Plaza San Martín, el sur, los arrabales; algunos íntimos, como un patio, un jardín, una sala vacía, un zaguán; algunos más imprecisos como una calle desconocida, una carnicería, la llanura. Los versos se detienen en crepúsculos, amaneceres, un final de año, o la noche de San Juan. Muchos de estos temas son el título con que Borges agrupa las formas heterogéneas de versos que componen esos poemas que calificó de "esenciales", es decir, que van más allá del aquí y ahora, del color local y del contexto inmediato: "El arrabal es reflejo de nuestro tedio./Mis pasos claudicaron/cuando iban a pisar el horizonte/y quedé entre las casas,/cuadriculadas en manzanas/ diferentes e iguales/como si fueran todas ellas/monótonos recuerdos repetidos/de una sola manzana." ("Arrabal"). La metáfora ultraísta que conecta lo inconexo, que funde lo absoluto con lo fugaz, será la marca particular de la poesía de *Fervor* y, al mismo tiempo, la brújula orientadora de toda su escritura futura: "Nadie vio la hermosura de las calles /hasta que pavoroso en clamor /se derrumbó el cielo verdoso /en abatimiento de agua y de sombra." ("Barrio recuperado") o "En la honda noche universal/



Tapa de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*

La primera edición del poemario *Luna de enfrente* de Jorge Luis Borges

Una casa de Palermo, el barrio de Borges



que apenas contradicen los faroles/ una racha perdida /ha ofendido las calles taciturnas/ como presentimiento tembloroso /del amanecer horrible que ronda/ los arrabales desmantelados del mundo." ("Amanecer"). Las metáforas, comparaciones, personificaciones traducen la presencia simultánea de dos universos: en un extremo, lo banal y concreto de la calle, la noche, el patio, el truco, el sepulcro, la lluvia, objetos de la poesía; y en el otro, la reflexión metafísica sobre la fugacidad de la vida, la muerte arrolladora, la inmortalidad, los hechos históricos que determinan el presente, el espacio infinito, el tiempo interminable. Duplicidad que une y separa a esta poesía de las tendencias ultraístas. Aunque en algún momento de su vida Borges ha rechazado su inclinación por esta vanguardia de la que él mismo es responsable en el Río de la Plata, reconoce que *Fervor de Buenos Aires* fue la consolidación de una matriz generadora de la que nunca se apartó: "Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado rescribiendo ese único libro".

Luna de enfrente aparece en 1925. Borges señala que en sus poemas experimentó un cambió de rumbo, ya que había abandonado la búsqueda de los temas universales con el propósito de "ser lo más argentino que le fuera posible", incorporando la historia nacional, antepasados como el coronel Borges, estancieros, soldados y algunos datos autobiográficos. Cuenta, además, que recorrió el diccionario de argentinismos de Segovia para encontrar una serie de términos de uso local y los incorporó a sus poemas. El resultado fue tan extraño que muchos de sus contemporáneos no conseguían entender los versos. En la primera edición que publicara *Proa*, también con portada de Norah Borges, su nombre "Jorge" aparece escrito con dos jotas (Jorje) según el uso chileno del siglo XIX; además, utilizaba la "i" latina cuando ya estaba instaurado el uso de la "y". Estas "excentricidades" –para usar el calificativo del autor– fueron eliminadas en publicaciones posteriores, corregidas por Borges. En el prólogo a la edición de 1969 de *Luna de enfrente,* revisa sus decisiones estéticas pasadas y evalúa sus exabruptos de juventud: "Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: madrejón, espadaña, estaca pampa.". Apenas quince poemas componen este libro con el que Borges se propone construir una suerte de mitología nacional, recuperando desde una lírica rebelde en sus formas y ritmos los tópicos propios de estas latitudes pero vistos, no desde los ojos de quien la recorre –como lo había hecho el yo borgeano de *Fervor*–, sino como quien se instala en la orilla de enfrente. Los suburbios, Montevideo, los patios traseros, personajes censurados por la historia pueblan las composiciones: almacenes rosados ("Pienso si en tus paredes concibieron la aurora, /almacén que en la punta de la noche eres claro.", en "Calle con almacén rosado"); la pampa ("Pampa: /el ámbito de un patio colorado me basta /para sentirte mía.", en "Al horizonte de un suburbio"); el general Quiroga, personaje de uno de los poemas más recordados del libro ("Pero al



Dibujo realizado por
Jorge Luis Borges

brillar el día sobre Barranca Yaco/ hierros que no perdonan arreciaron sobre él, /la muerte, que es de todos, arreó con el riojano /y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.", en "El general Quiroga va en coche al muere").

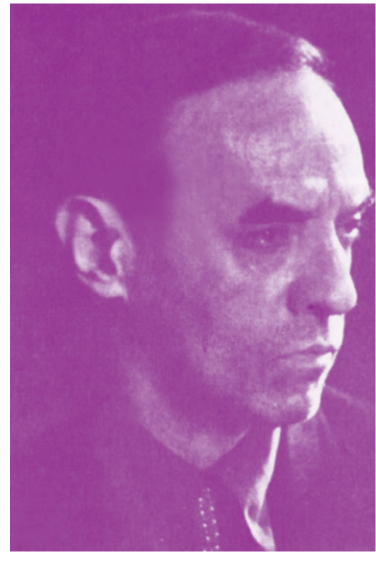
Con *Cuaderno San Martín* de 1929 se completa una trilogía poética que toma a Buenos Aires como tema común. Borges en su autobiografía también devela que el título del libro no tiene que ver con el prócer –como podría imaginar el lector desprevenido–, sino con la marca de los cuadernos en los que solía escribir sus apuntes. Incluir la vida en la ficción literaria es una impronta que comenzó con ciertas alusiones en *Fervor de Buenos Aires* y que se hace cada vez más notable en los siguientes libros, del mismo modo que resulta más evidente su proyecto de ser recordado en tanto que poeta intelectual, como lo fue el inglés Emerson; es decir, alguien que utiliza las formas líricas para formular pensamientos sobre el hombre, el destino, la memoria, la historia, el arte y la función del artista. El volumen se abre con "Fundación mitológica de Buenos Aires", poema antológico de Borges, que en futuras correcciones sufriría un cambio en el primer adjetivo del título. Este mudará a "mítico" ya que, según sus palabras, lo mitológico remite a las divinidades del mármol y a ciudades que pueden "fingir" eternidad, algo que Buenos Aires no tiene derecho a hacer porque "la hemos visto brotar de un modo esporádico, entre los huecos y los callejones de tierra.", dice en el Prólogo de 1969. El poema sugiere una síntesis de las preocupaciones vitales que, por la década del treinta, acuciaban al poeta: la fundación de una literatura nacional y universal, basada en los procesos históricos y en los textos que esos procesos gestaron como las crónicas del Río de la Plata ("las proas [que] vinieron a fundarme la patria."); los documentos de las fundaciones de Buenos Aires ("el sitio en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron."). Por su parte, el Riachuelo, Palermo, el puerto, el truco, el duelo, la vereda de enfrente son los íconos que completan una tradición inventada a través de un relato poético que termina: "a mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/la juzgo tan eterna como el agua y el aire.". El poema "Muertes de Buenos Aires", donde se acentúa la diferencia entre los aristócratas del norte de la ciudad, enterrados en la Recoleta, y los "plebeyos" de las orillas hacia el sur, propone un mapa social enfrentado que para nada se anula con la muerte que debería igualar a todos. La historia de la nación argentina y la historia personal se fusionan en el poema "Isidoro Acevedo", donde Borges rememora a su abuelo materno, quien, sin ser militar, luchó por la patria en Cepeda y Pavón. En los versos se equipara al soldado con el escritor porque ambos tienen la tarea fundamental de inventar la Argentina: uno, soñando batallas; el otro, haciendo poemas: "Porque mi voz no debe asumir sus batallas, / porque él se las llevó en su sueño final./ Porque lo mismo que otros hombres escriben versos /hizo mi abuelo un sueño". La poesía y la guerra; los Borges y los Acevedo; la biblioteca inglesa, habitada por Keats, Fitzgerald, Whitman, Oscar Wide y la criolla, por Hidalgo, Ascasubi y Gutiérrez; el inglés y el español; la lectura y la traducción; lo universal y lo local vivieron en el escritor en tensión, pero remitiéndose incesantemente. Le dieron ímpetu creador de dos tradiciones, que se hicieron literatura desde el primer poema y se consolidaron, a fuerza de repetirse de mil maneras en los cuentos, los ensayos, los artículos, en un linaje de doble sangre, inventado por el poeta pero posible.

"En el Borges grupal del ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipresencia del yo soberano". Enrique Pezzoni

La utopía xolar

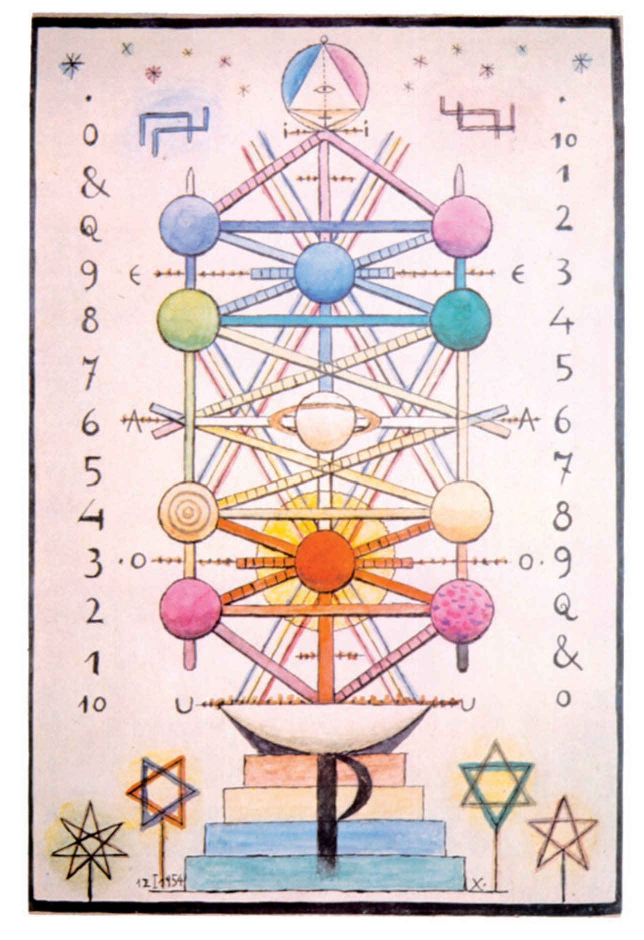
SILVINA MARSIMIAN

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari –para sus padres Oscar, a veces Alec– firma sus primeras acuarelas como AO (por Alejandro Oscar), Schulz Solari, Schol Solari o Alejandro Xul Solari, pero a partir de 1921 elegirá ser para siempre Xul Solar, "pintor, escribidor y pocas cosas más. Duodecimal y catrólico (ca -balista, tro - astrológico, li .liberal, co . coísta o cooperador). Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega, padre de una panlengua, que quiere decir perfecta y casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo, autor de grafías platiútiles que casi nadie lee, exegeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece ser negativo, deviene (werde), positivo con un adverbio: aún, y un casi: creciente", dice en *Nota Autobiográfica*. Nació, bajo el signo de Sagitario, en el delta del Paraná en 1887. Murió el 9 de abril de 1963 a las once y media de la noche, en su casa del Tigre, cuando dormitaba. Hijo de un alemán oriundo de Letonia y una genovesa, llegó a hablar y a escribir varios idiomas: castellano, italiano, alemán, inglés, francés; dominó el griego y el latín; conoció el sánscrito y, en el tramo final de su vida, estando internado en el Hospital Fernández, aprendió el idioma ruso con la ayuda de un diccionario para poder conversar con un compañero de habitación. Una anécdota de Borges describe la destreza intelectual de Xul: durante un seminario de anglosajón que dictaba Borges en la Biblioteca Nacional, Xul


Xul Solar

lo escuchó leer unos versos en ese idioma que para él era desconocido; sin embargo, se atrevió a decirle a Borges que los había pronunciado incorrectamente y los leyó él mismo de otra manera. "Piensen ustedes –arguyó Xul respecto del pasaje estudiado– que los sajones acababan de adoptar el alfabeto latino y no hay razón alguna para suponer que no lo usaran fonéticamente." Pero Borges creyó más en las reglas de los filólogos para recitar el anglosajón que en la lección de su amigo; meses después, en Escocia, Borges escuchó cómo un grupo de germanistas de Edimburgo leían el mismo pasaje pronunciando las palabras como lo había hecho Xul, porque un estudio comparativo de dialectos les había señalado que era esa la forma adecuada. Situaciones como estas abundan alrededor de quien fuera –junto a Macedonio– la personalidad más influyente sobre el grupo martinfierrista. En 1905 ingresó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires pero a los dos años la abandonó; también desistió del empleo que consiguió en la Municipalidad de Buenos Aires poco después. Lo atraen en cambio la literatura, la música, la pintura. En 1912 se embarca en el "Highland Carrier", el buque que lo traslada a Europa, donde residirá doce años. Inicia un periplo por Londres, París, Turín. En esta última ciudad, adquiere el almanaque *Der blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) –que reunía textos teóricos y reproducciones del "arte más avanzado", según sus palabras, "de los fauves, futuristas y cubistas", entre ellos, Kandinsky, Klee y expresionistas como Franz Marc–. Identificado con esta propuesta –que cree es un sustancioso ataque contra el arte burgués–, visita museos y academias, aprende nuevas técnicas, mientras se mantiene con el poco dinero que le envían de Buenos Aires y vendiendo postales y retratos en la calle, hechos por él, o ilustrando publicaciones. La acuarela –que favorece la transparencia y el esfumado– fue el modo expresivo que prefirió. *Entierro* (1915) presenta tempranamente su interés por los símbolos esotéricos que caracterizará su producción posterior: un cortejo fúnebre recorre un sendero que mira al abismo, entre lenguas de fuego que destellan; el muerto es acompañado por un ángel con alas tenebrosas. La iconografía del ángel –próxima al *Apocalipsis*– se repite en *Dos Anjos* (1915) y el espacio desértico, cargado de inquietud, en *Penitentes* y en *San Francisco* (ambas de 1917); en esta última, en un árbol que hay en la colina en la que permanece en oración el santo, se enrosca una serpiente,

figura recurrente en su obra que puede remitir a oscuros instintos humanos. Cuando se declara la guerra en 1914, Xul siente deseo de enrolarse en el ejército francés (“la mejor manera de colaborar con el ser humano, sin hacerse partícipe de su destrucción”) pero no lo admitieron por ser extranjero. Deambula durante esos terribles años por Europa, en los que alimenta su espíritu con conocimientos relacionados con la teosofía y otras prácticas esotéricas: la Cábala de Pico della Mirandola, la magia de Aleister Crowley –que había tentado también a Fernando Pessoa entre otros famosos–, la antroposofía de Rudolf Steiner, la astrología, el hinduismo, la acupuntura y la medicina china. Hasta que en 1916 se produce el encuentro significativo para su condición de artista: en la Plaza de la Catedral, en Florencia, descubre a Emilio Pettoruti, con el que inicia una estrecha y larga amistad hasta que el peronismo los separe. Juntos, comparten casa y pinceles en Florencia, Milán, Munich, y también el regreso a la Argentina en 1924. Pettoruti pintó varios retratos de Xul, entre ellos *Luce-Elevazione*, en el que este aparece elevándose por encima de la oscuridad y cruzados sus ojos por una intensa luz solar. Quizás es este revolucionario artista quien mejor definió las “extravagantes composiciones” de Xul, asociándolas a la lírica por su disponibilidad poética: “Hay un extraño misterio en estas, sus fantásticas visiones, en las que la imaginación, sin ningún control de la realidad y excitada por una refinada sensibilidad nerviosa, parece que mirara en espacios privilegiados y descubriera todo un mundo de fantasmas y de sugestiones ignotas. Hay algo que acerca un delirio intelectual en estas reducciones y transfiguraciones líricas, en esta libre creación de su mundo artístico”. La obra de Xul hacia 1920 presenta marcas expresionistas, por ejemplo las nervaduras torturadas de *Otros troncos* y el Cristo desgarrado de *Jesús crucifio*, o la traducción de un estado angustiante, como *Lago Monti* (1921) y *Paisaje de caminos*. Paul Klee, por otra parte, parece inspirar su interés por el arte primitivo: los temas americanistas prehispánicos circulan en obras de 1922, 1923, como *Tláloc*, sobre el dios azteca que arroja agua por la boca o *Nana Watzin*, alrededor del mito del nacimiento del quinto sol en Teotihuacán. William Blake y el Bosco influyen sobre la construcción de ese ámbito místico y profético que define buena parte de la obra pictórica de Xul. Las escaleras y las rampas configuran los espacios de cuadros como *Muros y escaleras* (1944) y *Muros biombos* (1948) que expresan, simbólicamente, la ascensión de los seres hacia el mundo del espíritu. Las visiones urbanas completan la iconografía de Xul Solar, en la que abundan muros antropomórficos, escaleras, arcos, serpientes ovando, cruces, banderas sobre mástiles. En *Vuel villa* (1936), se construye la imagen de la ciudad voladora, una “villa volante”, sostenida por globos aerostáticos e impulsada por hélices humeantes, que navega por encima de una ciudad terrestre; en *Cinda Lagui* (1936), la urbe con



Marte-Saturno (1954), obra de Xul Solar, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires

sus edificios estilizados descansa bajo un imponente sol; en *Fecha Patria* (1925), Buenos Aires es el espacio vivaz de la multitud que la cruza. La ciudad geométrica, casi irreal, de potente energía, constituye una utopía asociada con el hombre que la habita, aquel que pueda volar, ascender por sobre la materia, eternizarse. Como explica López Anaya, prevalece en Xul la consideración del arte como "actividad visionaria, creadora de modelos espirituales para la nueva sociedad", parte del ideario del pintor-poeta que aspira a abrir los vasos comunicantes de la humanidad. En Buenos Aires, Xul fue el "mago" –como lo bautizó Évar Méndez–, el autor de las cartas astrales de Victoria Ocampo, Miguel Ángel Asturias, Macedonio, Marechal, Mujica Lainez, Bioy Casares, Juan Manuel Fangio, Raúl Soldi y otras. Una parte de su producción la dedica precisamente a los temas astrológicos y cabalísticos. Hacia 1950, presenta los Pan-tree o árboles de la sabiduría universal, dibujados con tres ramas pero modificadas las emanaciones de Dios de 10 a 12 –lo que respondía a una de sus ideas: ajustar el sistema decimal de numeración al duodecimal, de origen babilónico, basado en la cifra "doce" que simboliza el orden cósmico–, como en las dos acuarelas llamadas *Pan Árbol* de 1954. También corresponden a esta etapa *Zodíaco* y el díptico *Signos zodiacales impares* y *Signos zodiacales pares* (todas obras de 1953), que estremecen especialmente por los ojos exaltados de rostros hieráticos y vigilantes. "Nunca había tratado con un hombre de tan rica, heterogénea, imprevisible e incesante imaginación" –explica Borges–. "En general vivimos de memoria. Nuestra vida –como dijo Emerson– tiende a ser una cita: *Life becomes a quotation*, pero Xul vivía inventando y pensando continuamente." Entre sus aventuras lingüísticas figura la creación del *neocriollo,* "compuesto por palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes de Centro y Sudamérica" –castellano y portugués–, como manifestación de "buena vecindad" e integración. Llegó a desarrollar doce reglas gramaticales aplicadas a sus *Apuntes de Neocriollo*, que se publicaron acompañados de una glosa, y a los *San Signos*, que son 64 textos breves que resumen visiones espirituales –recuerdan las incursiones místicas del sueco Swedenborg– y tienen la estructura de los hexagramas del *I Ching*. También trabajó largamente en otro invento lingüístico: la *panlengua* o lengua universal, un código artificial que reconstituyera la armonía previa al desastre de Babel y facilitara la comunicación entre todos los hombres. La vieja utopía de la lengua adánica se traduce en Xul en una "lengua monosilábica, sin gramática, de base numérica y astrológica y combinable a voluntad", que se escribiera tal como se pronuncia. El *panajedrez*, *panjuego* o *ajedrez criollo* fue otro invento de Xul que sistematiza todas las equivalencias posibles: "reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodíaco, los planetas y la numeración duodecimal" –señala el autor–. "Esto hace que coincida la fonética de un idioma construido sobre las polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro, con las notas, acordes, timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura. También coinciden los escaques, con grados del círculo, con el movimiento diurno y anual del cielo, el tiempo histórico y su drama humano expresado en los astros." La complejidad del panajedrez –que aumentaba a medida que Xul creaba nuevas reglas en medio de la explicación de las primarias– desalentó a arriesgados jugadores, por lo que acabó siendo otra ficción irrealizable. Él, quien sostuvo que era un pintor realista porque transmitía sus propias visiones, debió pensar que "panvivir" era posible, también morir para reencarnar, ser todos para todo.



Vuel Villa (1936), pintura de Xul Solar, Museo Xul Solar



Caricatura de Valdivia aparecida en *Caras y Caretas,* a propósito de la edición de su libro de poemas *Días como flechas*

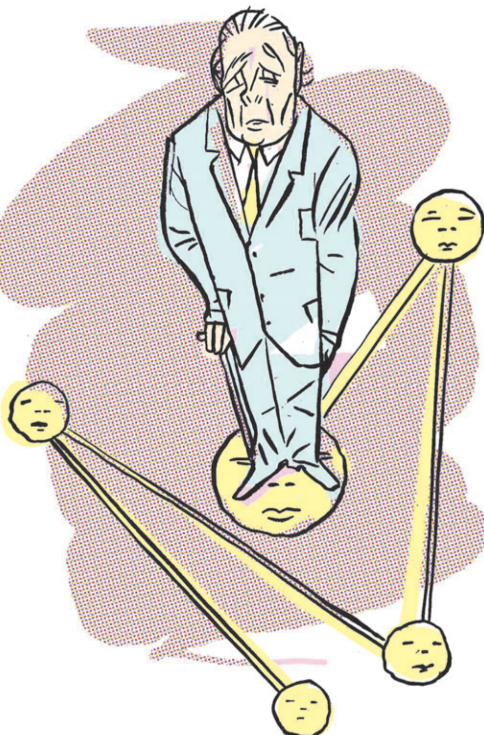
Lujuria de metáforas

Leopoldo Marechal (Buenos Aires, 1900-1970), maestro egresado de la Escuela Nacional Normal Superior "Mariano Acosta", fue en sus comienzos un activo participante de *Proa* y *Martín Fierro*, en donde publicó poemas, críticas y ensayos. Como poeta se inicia con *Los aguiluchos* (1922) –de corte postmodernista– pero alcanza la línea de la vanguardia con *Días como flechas*, que edita Manuel Gleizer en la colección "Índice", en 1926. Este poemario –con unidad de tono, en el que abandona la rima y la métrica– recibe el sincero elogio de Borges, quien habla de "la labor originalísima de Marechal", de "la belleza infatigable de su poesía" (*Martín Fierro*, nº 36). Una constante lo recorre: la irrefrenable invención de imágenes de un poeta que oscila entre la razón y el estado onírico que abruma. El paisaje pastoral, multiforme y salvaje, diferente del orden de las convenciones que imperan en la ciudad, es el marco para una nueva investigación sobre la identidad del ser humano, que se traduce –por ejemplo en "Poema sin título"– en la repetición del verbo "saber", pero no para concluir en un conocimiento racional sino para alcanzar aquel que resulta del placer instintivo y de la conmoción que provoca en su ánimo lo que se torna "extraño" –o que él ve como tal– en el mundo natural: "En una tierra que amasan potros de cinco años/ el olor de tu piel hace llorar a los adolescentes./ ¡Yo sé que tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz/ y que tus mañanas tiemblan,/ gotas pesadas en la flor del mundo!/ Yo sé cómo tu voz perfuma la barba de los vientos.../Por tus arroyos los días descienden como piraguas./Tus ríos abren canales de música en la noche;/ y la luna es un papagayo más entre bambúes/ o un loto que rompen a picotazos las cigüeñas.". La asociación insólita de elementos (cielo/ huevo; mañana/ gota; días/ piraguas; luna/ papagayo/ loto), que remite a los hilos comunicantes que enhebran todo lo existente, acercan la poesía de Marechal a la propuesta surrealista; sobre todo cuando al poeta se le revela el secreto en el revés de la trama: "En una tierra impúber desnudarás tu canto/ junto al arroyo de las tardes./ Tú sabes algún signo para pedir la lluvia/ y has encontrado yerbas que hacen soñar./ Pero no es hora, duermen/ en tu pie los caminos.". El poeta deambula por el mundo natural, ve sus formas que se vuelven "grotescas" en algunos casos o prácticamente desconocidas, y "habla"; sus palabras más que remitir a los seres que nombra, los crea, es decir, han perdido el valor descriptivo y constituyen la metáfora pura que los reemplaza: "La muerte nunca tuvo/dos tréboles más castos que tus ojos.../La tarde se perfuma con el silencio/que brota de tu piel./Bajo tus patas rígidas la tierra/llora su música perdida./Se ha dormido en tus remos la distancia./ (...) Has arreado tus días como novillos rojos/ y tus noches enguampadas de luna; sobre tu cruz el sol/ fue un pájaro boyero que cantó en las mañanas." ("A un zaino muerto"). La riqueza verbal y la fuerza de la imaginería que se multiplica, a través de las cuales el lector casi sin aliento accede al mundo representado, pero también los silencios y las pausas que potencian la sugerencia desatada ("Y los taladros/ de la cigarra,/que abrían agujeros musicales/ en un silencio de madera. (...) Tus ojos desmayaban en cojines de bruma/ y los cinco juguetes de tus dedos/ se dormían sin cuerda entre los míos...", "Siesta") definen la voz original e innovadora de Marechal, que contribuye al momento inaugural del discurso poético de vanguardia en el Río de la Plata.

> "Vuestra poesía (...), palpitación de una busca ardiente y penetrante de Arte que me exalta, me pone más que ninguna ante la evidencia del goce espiritual y la oscuridad, en mí, de su teoría.".
> Macedonio a Leopoldo Marechal

La travesía de la escritura

Xul Solar sobrevuela la fantasía de varios artistas argentinos. Con Borges, lo unió sobre todo la pasión por el lenguaje. Las teorías de Xul sobre el neocriollo y la panlengua pueden ser asociadas a la disertación de Borges en el ensayo "El idioma analítico de John Wilkins" (*Otras Inquisiciones*, (1952). Como el académico del siglo XVII, Xul tenía múltiples intereses, desde la criptografía y la música hasta "los principios de un lenguaje mundial". Wilkins había propuesto un sistema de lengua artificial filosófica de uso universal, un código basado en caracteres reales que pudieran ser leídos por todos los pueblos en su propia lengua pero que resultó tan complicado que ninguno pudo hacerlo. Salvar a la humanidad del destino multilingüe, que implicaría el drama de otras divisiones, inspiró la actividad multifacética e integradora de Xul pero con destino incierto "todavía". Si el mundo es imposible de ser expresado por su exceso; si no puede saberse qué cosa es y por lo tanto toda clasificación es necesariamente conjetural –explica Borges–, no debe abandonarse por eso la tarea "de planear esquemas humanos aunque nos conste que estos son provisorios". En "Tlön, Uqbar, orbis tertius" (*Ficciones*), el narrador señala que Tlön es un cosmos imaginario, cuyas leyes han sido formuladas aunque en forma provisional. Le corresponde a Tlön un lenguaje artificial, como el inventado por Xul. Según una idea general en Borges, las lenguas artificiales son más atractivas que las naturales porque no dependen de las contingencias del uso (como las variaciones sociales o dialectales). Si para este autor la realidad es un caos sin un orden previsible, la invención de un código con reglas estables permite de alguna manera crear un mundo cognoscible. "¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.". En *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, otra ficción narrativa que intenta organizar el caos que significa el mundo y el hombre, los protagonistas Oliveira y la Maga inventan el *glíglico*, un idioma perfecto que solo entienden los que lo hablan y que busca, exaltada la imaginación, inaugurar un código que traduzca inéditas realidades: "Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes" (Cap. 68). En *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal es posible rastrear la Urbe de la fantasía creadora de Xul Solar y a él como su demiurgo.



"El sábado 20 de abril de 192., en el bajo de Saavedra y a medianoche –comienza el Libro VII– el astrólogo Schultze y yo iniciamos la excursión memorable (...) un descenso a Cacodelphia, la ciudad atormentada, y un ascenso a Calidelphia, la ciudad gloriosa." El Dante de *La Divina Comedia* es aquí Adán y Virgilio, Schultze, directa alusión a Xul (del que se ofrece un memorable retrato), que en la ficción de la novela se desplaza "entre papeles manuscritos y volúmenes abiertos, esferas celestes y zodíacos, tablas astrológicas". Schultze lo guiará a Adán en su pasaje al mundo subterráneo –que no es el Tártaro ni el infierno cristiano–: un viaje catártico que permite el conocimiento de los niveles inferiores del ser humano y que es previo al ascenso a los grados superiores (que la novela no muestra). Cacodelphia y Calidelphia no son, en realidad, dos ciudades sino dos aspectos de la misma Urbe, que es invisible o mejor dicho, "solo visible para los ojos del intelecto", fruto de una visión interior purificadora y "contrafigura de la Buenos Aires visible" para todos por la que se hace el periplo obligatorio pero no definitivo.

Antología

"*Calle con almacén rosado*
Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
y es como una sequía husmeando lluvia.
Ya todos los caminos están cerca,
y hasta el camino del milagro.
El viento trae el alba entorpecida.
El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene [encima.
Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja en esta calle que es cualquiera.
Aquí otra vez la seguridad de la llanura
en el horizonte
y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres
y el almacén tan claro
como la luna nueva de ayer tarde.
(...)"

Jorge L. Borges, *Luna de enfrente*.
En *Obra poética*, Buenos Aires,
Emecé, 1989.

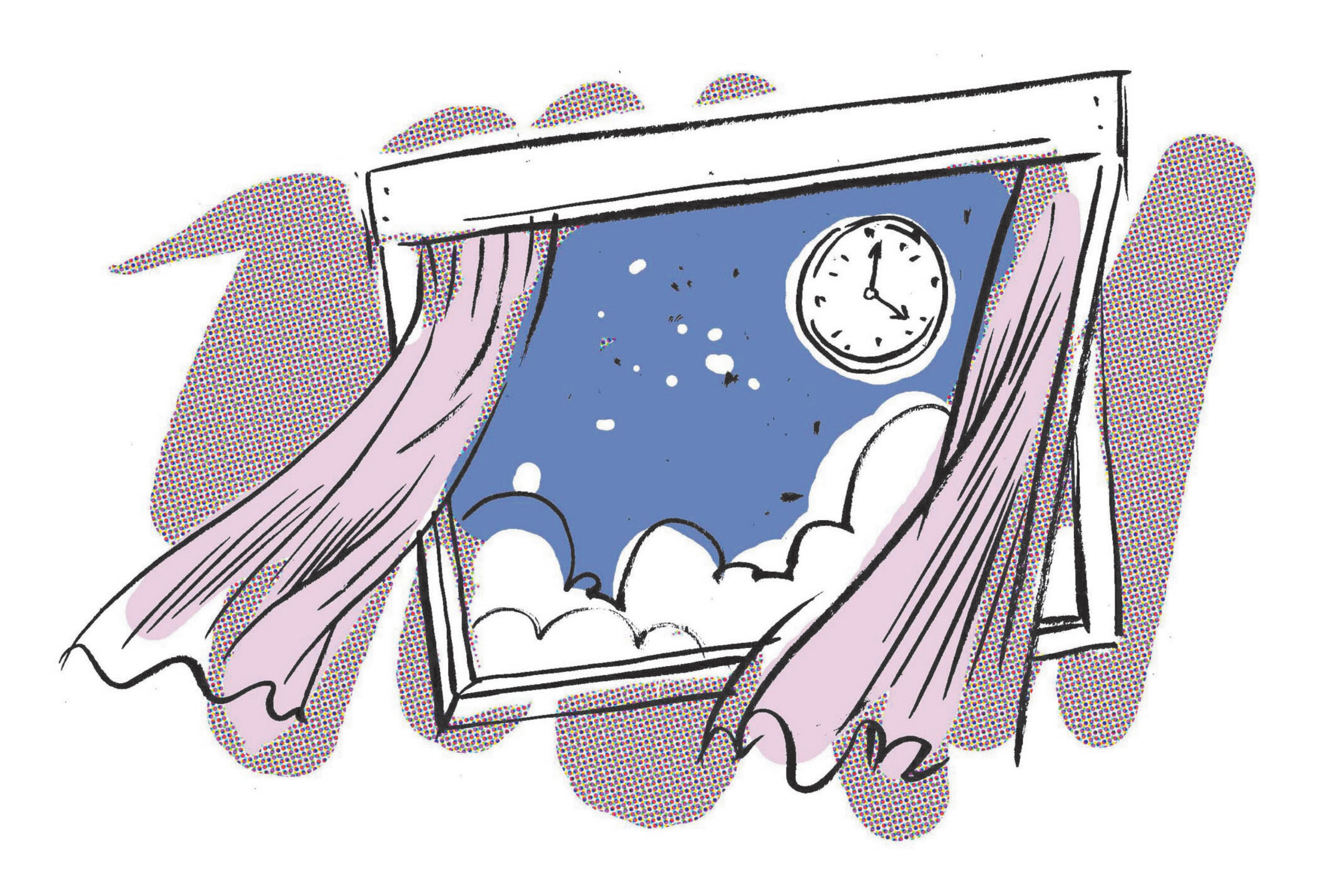


"*La vuelta*
Al cabo de los años de destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrara un verso olvidado
y vi al desparramarse la tarde
la frágil luna nueva
que se arrimó al amparo sombrío
de la palmera de hojas altas,
como a su nido el pájaro.
(..)"

Jorge L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*.
En *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

"*Elegía de los portones*
Esta es una elegía
de los rectos portones que alargaban su sombra
en la plaza de tierra.
Esta es una elegía
que se acuerda de un largo resplandor agachado
que los atardeceres daban a los baldíos.
(En los pasajes mismos había un cielo bastante
para toda la dicha
y las tapias tenían el color de las tardes.)
Esta es una elegía
de un Palermo trazado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos. (...)"

Jorge L. Borges, *Cuaderno San Martín.*
En *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1989.



“*Nocturno 2*
En el gastado corazón del Tiempo
se clavan las agujas de todos los cuadrantes.

Hay un pavor de soles que naufragan sin ruido:
¡La noche se cansó de enterrar a sus mundos!

¡Llora por los relojes que nos saben dormir!
Las campanas se niegan a morder el silencio:
Tras un rebaño de horas
gastaron sus colmillos de bronce las campanas...

¡Ahora comprendo el viaje de tus cosas!
El sol ya no quería romperse en tus banderas.
Para mullir su fuga, en el camino,
se desplumaron todas las águilas del viento.
Tus pasos clavetean
un gran tapiz de lejanía...

Son pájaros furtivos tus cosas;
amaban grandes ríos arbolados de muerte.
(...)”

Leopoldo Marechal, *Días como flechas*. En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

“(...) Otravex vi recon aqella procesión de ángeles, en otro sürcielo azur, justue sobr’el templo rojo deantes, terriverti’, otro templo altísimo, de columnas i plurpisos, *verdín* i azul, son su base muchos nubiestratos, sobr.el techo, qe son plurplafos nubi, hi hasta lejos redor hai bosques i jardines chifrondi. Correspond’al templo deantes, teoerue, hi almas las deantes pasan luego aquí, hi muchas, se incluyan en los pilares i muros, per . rezue, ‘mo en glea. I sobr’este sürcielo azur hai otro, añil, i sobr’este otro do no vi nada, soolo preví redes de rayos jaldi.
Cho me rehallé nel mundo, teoamue, ‘mo en pimube, per.”

Glosa:
Sür: sobre, super
Per: que dura, continuo
‘: indica supresión

Xul Solar, “Apuntes de Neocriollo”. En *Panlingua*, Buenos Aires, Mate, 2005.

Bibliografía

ABÓS, ALVARO, *Xul Solar. Pintor del misterio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
ARTUNDO, PATRICIA, (org.), Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
BARCIA, PEDRO L., "Introducción biográfica y crítica". En Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.
BORGES, JORGE LUIS, *Arte Poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001.
BORGES, JORGE LUIS, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
BORGES, JORGE LUIS, "Diálogo con el público sobre la poesía". En diario *La Nación*, 25/8/1985.
BORGES, JORGE LUIS, "El poeta y la escritura". Conferencia en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1982. En: diario *Clarín,* 26/1/1989.
BORGES, JORGE LUIS, "Homenaje a Xul Solar". En *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
CÓRDOVA ITURBURU, *La Revolución Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
ECO, UMBERTO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994.
FREIDEMBERG, DANIEL, "El poeta imposible". En: Revista *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Nº 25, noviembre-diciembre 1999.
JURADO, ALICIA, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.
LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
MASIELLO, FRANCINE, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.
PEZZONI, ENRIQUE, "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". En: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
SARLO SABAJANES, BEATRIZ, "Prólogo". En: *Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.
SARLO, BEATRIZ, "Tlön y los mundos improbables". En: Revista *La Maga*, Buenos Aires, número 18, febrero de 1996.
SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
ULLA, NOEMÍ, "Una lectura de 'Días como flechas'". En: Revista *Proa. Los cien años de Leopoldo Marechal*, número 49, septiembre/ octubre 2000.

Ilustraciones

Tapa, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 594, *Emilio Pettoruti. Proyecto Cultural Los Colegios y el Arte*, Buenos Aires, Banco Velox, 2000.
P. 595, P. 596, *PROA*, tercera época, nº 42, Buenos Aires, julio/agosto de 1999.
P. 597, *Rostros de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1978.
P. 598, *La Maga*, nº 18, Buenos Aires, febrero de 1996.
P. 599, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 600, *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 601, P. 602, *Pintores argentinos del Siglo XX*, t. 2, Buenos Aires, CEAL, 1981.
P. 603, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/f.
P. 604, *Caras y Caretas*, año XXXIII, nº 1669, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1930.

Auspicio:



gobBsAs